

No. 4

LA LANGUE ET LE TEXTE: L'HÉRITAGE DU FUTUR

Le verbatim d'une conférence donnée en 2002

Par Michel Azama (France)

Extrait

Ce texte a fait l'objet d'une première intervention de Michel Azama, à l'occasion de la rencontre EAT/ANRAT du 14 décembre 2002 au théâtre du Rond-Point à Paris.

This text is taken from an original discussion by Michel Azama, during the meeting EAT/ANRAT on 14 December 2002, at the Theatre du Rond-Point in Paris.

Este texto ha sido tomado de la discusión original de Michel Azama, durante el encuentro EAT/ANRAT del 14 de diciembre, 2002, en el Teatro *du Rond-Point* en Paris.

Biographie de l'auteur

Michel Azama est le Président de L'EAT-Auteur Dramatique France. Michel Azama is President of the L'EAT-Auteur Dramatique in France.

Note de l'éditeur

L'éditeur recommande à nos lecteurs cette transcription d'un texte parlé et s'excuse pour le manque d'extrait formel, de biographie d'auteur et de références complètes. Les communications par internet avec l'auteur ont été difficiles et interrompues. Cependant l'éditeur et les critiques littéraires ont considéré que ce matériel était suffisamment significatif et intéressant pour ajouter ce document dans notre publication.

The Editor commends this transcript of a spoken text to our readers and apologises for the lack of formal abstract, author's biography or complete references. Cyber-communication with the author has been difficult and interrupted. However, the editor and reviewers regarded the material as sufficiently significant and interesting to warrant publication in this form.

[EDITOR: We also note unavoidable keyboard/typographical errors and missing references, owing to platform transcription issues. We apologise for these. And hope the article is still readable]

La Langue et le Texte: L'heritage du Futur

On me pose tres souvent la question de la specificite de l'ecriture theatrale. Puisque maintenant tout peut faire theatre, ce n'est pas forcément le mode d'ecriture qui fait theatre: un recit peut faire du bon theatre, un dialogue peut faire du mauvais theatre. Quand peut-on dire qu'il y a ecriture theatrale ? C'est une question tres complexe. Il y a au moins deux specificites de l'ecriture theatrale. La premiere, c'est sa respiration, c'est-a-dire sa capacite a passer dans le corps des acteurs, a produire du jeu, une sorte de 'devenir parole', qui est indispensable au theatre comme a la poesie. C'est une affaire de rythme, de son, d'adresse

de la parole, de rupture, d'accélération, de dérive, etc. L'on trouve Ça aussi bien chez Shakespeare que chez Novarina. La deuxième dimension incontournable d'une écriture théâtrale, c'est sa dramaturgie. Un poème ou un roman n'ont pas de dramaturgie a priori. Bien entendu on peut en inventer une pour les mettre en scène, c'est ce qu'on a fait très souvent. Mais ils n'en ont pas a priori. Si la respiration du texte représente son 'devenir parole', sa dramaturgie représente son 'devenir scénique', ce qui ne veut pas dire écrire la mise en scène comme le faisait Beckett. Cela signifie plutôt une économie générale du texte: ménager des surprises dans la langue, comme dans l'action, organiser, articuler la ou les fables, structurer les variations, etc.

Pour mieux cerner cette problématique, il faut remonter aux années cinquante, point de départ de mon analyse, c'est-à-dire à Beckett, Adamov, Ionesco, et à cette fameuse révolution dramaturgique que je résumerai en trois points:

- Crise généralisée de la langue de théâtre: la dérision du stéréotype chez Ionesco ; le dépouillement et le refus du littéraire chez Beckett ou chez Adamov, le flamboiement lyrique chez Genet.
- Refus de la fable et déconstruction du personnage. Ni *Godot* ni *Les chaises* ne racontent vraiment une histoire. Le personnage est amputé soit physiquement, soit psychologiquement, amputé de sa mémoire, etc.
- Refus du réalisme, irruption d'un fantastique purement théâtral, aussi bien chez Beckett (des personnages assis dans les poubelles) que chez Ionesco et ses personnages à qui il pousse des cornes ou chez Adamov dont les textes explorent le monde des rêves et de l'inconscient.

Ces trois points vont questionner l'écriture théâtrale. C'est-à-dire qu'à partir de là, on va dire: la fable étant morte, le personnage assassine ou presque, il n'est donc plus possible d'écrire du théâtre, il est 'ringard' d'écrire du théâtre, il faut prendre en compte finalement le fait que désormais Beckett a tué l'écriture théâtrale etc. C'est ce qu'on a dit pendant une trentaine d'années. Des lors, on a fait du théâtre sans texte, par exemple du théâtre d'images muet, comme Bob Wilson, ou avec des textes non théâtraux, cela a donné des spectacles magnifiques (je pense par exemple à Vitez avec l'adaptation du roman d'Aragon *Les Cloches de Bale*, sous le titre de *Catherine*). On a pratiqué également beaucoup le collage: on ajoute à un texte de Shakespeare des extraits de Büchner, de Sade, de Bataille, etc., et finalement c'est la mise en scène qui est le ciment unificateur, ou enfin la voie qui est toujours pratiquée à 90 per cent de la production théâtrale actuelle en France: la révisitation des classiques.

Reperçue par Jean Vilar, cette pratique s'est révélée absolument inépuisable, à condition d'élargir le répertoire aux classiques étrangers, ce qui a été fait. Toutes ces pistes éliminaient l'écrivain vivant du travail scénique.

Une des premières tentatives pour restituer sa place à l'écrivain de théâtre, a consisté en la réécriture d'un texte antérieur, théâtral ou non, comme si cette référence donnait une sorte d'autorisation d'écrire. L'un des premiers à pratiquer cela a été Pasolini lorsqu'il récrivait *La Vie est un Songe* de Calderon dans un texte intitulé *Calderon*, dans les années soixante, soixante-dix. Il y a eu ensuite beaucoup d'autres exemples: Bernard Chartreux récrivant Shakespeare avec *Cacodémon roi* ; Heiner Müller ou encore Botho Strauss qui écrit d'après Tchekhov ou Shakespeare ; Normand Charette, auteur québécois (*Les reines*) etc. Ensuite, face aux réticences des institutions, les auteurs ont réagi durant les années soixante-dix en écrivant des formes à voix unique ou à très peu de personnages, un ou deux.

Beaucoup de monologues dans ces années-là. Parmi ces monologues, des textes magnifiques, très connus. On peut citer des textes d'Enzo Cormann (*Le Rêveur*), de Bernard-Marie Koltes (*La Nuit juste avant les forêts*), de Philippe Minyana (*Chambres*, qui est une pièce en six monologues), Serge Valetti (*Six Solos*), Noëlle Renaude, Valère Novarina (*Discours aux Animaux*).

Quelquefois, il peut s'agir de croisement de monologues d'autres fois, de formes hybrides, comme *Dans la solitude des champs de coton*, où ce sont des monologues qui se répondent, ou encore le monologue croisé, dans une même œuvre, avec le dialogue. Des lors, les fameuses instances canoniques (la fable, la situation, le dialogue, le personnage, la progression dramatique) sont remises en question.

Tout a commencé par le personnage qui perdait peu à peu son identité sociale, sa mémoire: *Les paralytiques* de Beckett (mais cela a commencé avec *Les aveugles* de Maurice Maeterlinck, à la fin du

XIXe siècle). Et puis ce personnage devient un fantoche livré au rabachage chez Ionesco. Le mouvement va continuer après Beckett avec Audiberti, Jean Vauthier ou avec Jean Genet, lequel a la fois va dépersonnaliser certains personnages et en même temps leur donner un nouveau statut poétique. Ils vont devenir de grandes figures emblématiques qui vont passer la porte entre réel et imaginaire, sortes d'idoles fastueuses parees d'atours mythologiques. Au fond, le langage va retrouver la souveraineté perdue du personnage: les mots à hue et à dia d'Adamov et de Ionesco, *Les mots pour un autre* de Tardieu, vont montrer l'impuissance du langage, la nullité des mots qui eux-mêmes témoignent de l'impuissance du corps. Le bouleversement des données temporelles et spatiales et la structure éclatée du personnage, la suprématie du langage vont conduire à chercher dans les années soixante-dix un nouveau dynamisme dramatique, qui se situerait ailleurs que dans l'histoire racontée, ou dans l'alternance des répliques, ou dans la psychologie des personnages ou même dans l'action.

Entre voir et entendre, une béance s'est désormais ouverte au théâtre, qui ne va cesser de s'élargir, comme si cette béance ouvrait un nouvel imaginaire. Il va s'agir de renoncer à toute marque déposée («c'est du théâtre», «ce n'est pas du théâtre»), les frontières vont devenir très mouvantes et l'on va essayer de provoquer le spectateur en le mettant au travail, en créant des trous dans le texte, dans la fable ou dans les répliques. Le texte va devenir lacunaire, ne va plus chercher à boucler la boucle. Une différence va se creuser entre dramatisation et théâtralisation, certains auteurs choisissant la dramatisation, d'autres la théâtralisation.

On pourrait dire que notre époque a hérité d'un tabou de la fable (c'est d'ailleurs la même chose pour le roman, on se souvient de toutes les polémiques autour du nouveau roman) mais aujourd'hui, beaucoup d'auteurs pratiquent des retrouvailles critiques avec la fable. Notre époque ne veut pas seulement raconter le pire, parce qu'elle a hérité d'un passé proche qui est au-delà du pire (bombe atomique, camps de concentration, génocides), mais peu à peu les écritures sont à nouveau aujourd'hui travaillées, altérées par les anciennes fables. Les écritures d'aujourd'hui vont donc représenter différents essais de mise en pièces de la fable dont il va toujours rester quelque chose: par exemple, le refus des grandes histoires et la focalisation sur des petites histoires, sur le quotidien le théâtre fragmente du quotidien, ou des formes imbriquées entre roman et théâtre, entre récit et dialogue.

On peut dire que le chemin partant de Claudel et de Brecht qui avaient en leur temps cherché à ouvrir le drame, l'un à la métaphysique et l'autre à l'histoire, se sépare en deux directions à partir des années cinquante. Certains vont continuer à explorer les instances classiques et d'autres vont tenter de nouvelles voies dans l'écriture dramatique.

C'est Michel Vinaver qui a formulé cela le premier: on peut dire sans conteste qu'il est celui qui fait le pont entre cette espèce de béance après Beckett et aujourd'hui, y compris par le fait qu'il a cherché à théoriser cette double évolution, parlant de «pièces machines» et de «pièces-paysages», désignant par «pièce-machine» toute pièce construite un peu sur le modèle classique, comme une machine qui réalisera son parcours à partir du moment où elle est lancée, va aller jusqu'au bout par une progression dramatique bien construite, ou de «pièce paysage», sorte de puzzle, de moments de théâtre posés les uns à côté des autres, dont la mise en scène constituera ou pas l'unité. On peut dire qu'Armand Gatti (peu joué aujourd'hui, sans doute à cause de son engagement politique, et il faut le regretter) avait substitué à la scène unique un espace-temps éclaté dans *La Vie d'Auguste G.*

Le mode de progression dramatique est donc différent selon qu'il s'agit d'une «pièce-machine» ou d'une «pièce-paysage». Dans le cas de la «pièce-machine», il est chronologique et fonctionne selon la causalité, dans le cas de la «pièce-paysage», la progression va tenir à cette juxtaposition aléatoire d'éléments discontinus, libérés de la chronologie, de la causalité. Lisez certaines pièces de Vinaver comme *Portrait d'une Femme*, et vous verrez comment s'opère cet éclatement de l'espace-temps et de la fable.

Pour ce qui touche à l'immédiat contemporain, les formes issues des genres et registres de théâtre hérités de l'histoire restent productives. Il s'écrit aujourd'hui des textes qu'on pourrait qualifier de tragédies contemporaines. Je pense à beaucoup de textes de Koltès comme *Combat de nègres et de chiens* comme *Roberto Zucco*. Je pense à Claude Prin, qui est pour moi un poète tragique contemporain (*H, Tohu Bohu, Tragédie, concert d'Apocalypse*). Certains textes de Minyana comme *Où vas-tu Jeremy* ou certains textes de Jean-Luc Lagarce comme *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, qui sont des textes écrits sur le principe du chœur. De même la comédie qui a trouvé une continuité avec Jean-Claude Grumberg, Serge Valetti, Jean-Michel Ribes, Topor ou Copi pour ne citer que quelques-uns des plus reconnus. Dans le drame, on peut citer des gens comme Catherine Anne mais encore Grumberg ou d'autres qui n'ont pas

renonce a une écriture fondée sur les instances classiques: Koltes, Bonal, Besnehard, Durringer, Lagarce, Laplace, Lebeau, Llamas, Milovanoff et parmi les plus jeunes Veronique Olmi, Bruno Allain, Louise Doutreligne, Jean-Paul Alegre.

Le premier constat que l'on peut faire sur cette dernière 'génération' c'est que ces auteurs sont nombreux. Et le deuxième constat c'est qu'il faudrait apporter énormément de nuances à cette classification. Ces auteurs ne travaillent pas sur les mêmes langues. Par exemple, Durringer travaille sur une réécriture de la langue des banlieues: un 'trafic' entre langue parlée et langue poétique, un massacre des niveaux. Denise Bonal travaillerait plutôt à partir du poétique de la langue populaire, ce qui n'est pas du tout la même chose. Besnehard, se fait plus proche d'une langue qui restitue le quotidien de façon littéraire etc. L'écrivain le plus connu en France, comme ailleurs, de cette tendance - la des écrivains qui travaillent à partir des instances classiques, c'est évidemment Bernard-Marie Koltes. Cependant la structure de ses textes a beau être classique on pourrait examiner chaque pièce pour montrer qu'elle ne l'est pas. Par exemple, *La solitude* est un croisement de deux monologues, une forme limite et dans *Quai Ouest* il y a un changement de protagoniste ce qui est quand même du point de vue dramaturgique classique quelque chose de prohibé voire de dangereux.

D'autres auteurs abandonnent les instances classiques pour privilégier l'affrontement avec la langue. La pulsion langagière devient le moteur de leur texte et ils n'hésitent pas à tordre ou à abandonner d'ailleurs les instances classiques. Du coup les mots bousculent la phrase, de vastes coulées textuelles ouvrent le conflit du sens et des mots, et le sens peut s'enfuir ou surgir quelquefois d'autant plus neuf ou, au sens propre, inouï. On peut citer tout Novarina, on peut citer certains textes de Minyana, mais on pourrait citer aussi Gabily, Jouanneau, Bourdet, Valetti, Lemahieu, Olivier Py ou les Québécois Bouchard, Tremblay, Danis etc. Ce sont les lointains héritiers de Rabelais ou les proches héritiers de Perec, Michaux, Beckett, Joyce. Ils se considèrent autant comme poètes que comme dramaturges. Il y a d'ailleurs là un malentendu avec le public qui se demande souvent quelle histoire on lui raconte. Ces auteurs ne cherchent pas à raconter d'histoires, ils cherchent à explorer une langue, à écrire ce que Novarina appelle un théâtre pour l'oreille.

C'est sans doute Novarina le plus caractéristique de ces auteurs dans son combat avec la langue. Rabelais qui écrivait contre la normalisation de la langue, peut-être rapproché aujourd'hui de Novarina qui décrit ainsi la langue que nous parlons dans nos journaux, dans nos téléviseurs et même dans notre communication habituelle, comme '*un français littéraire plat, linéaire B, une petite langue française de la radio qui est comme une petite-bourgeoise qui s'étrique, un pauvre petit idiome lâché, un esperanto de plus en plus étroit, une langue qui perd au moins un son un par jour, une langue de sondes, de dicteurs dictes, pas d'animaux comme on devrait*'.

Écrire voudra donc dire trouver cette langue animale, cette langue de l'instinct, de la pulsion, cette langue du corps qui rappelle de ce qu'il disait Heidegger 'le chien a qui on met une muselière aboie par le derrière. 'Et Novarina dit: '*Bouche, anus fermant notre tube, l'ouverture et la fermeture de la parole.* 'C'est très clair. L'une de ses pièces s'appelle d'ailleurs *Le babil des classes dangereuses*. On a dit de ses pièces qu'elles étaient inmontables avec leurs centaines voire leurs milliers de personnages jusqu'à ce qu'il les monte lui-même. Et qu'il nous fasse entendre plutôt que des répliques son boucan, son brouhaha, son tintamarre, son concert de tuyaux avec des décors qui semblent surgir des rêves de Rimbaud.

Autre triturateur de langue, Philippe Minyana. Ce qui frappe dans ses textes c'est une rythmisation furieuse, une parole qui fuit, ponctuation ouverte, points et virgules supprimés (ce qui est déroutant au départ quand on travaille ses textes avec des élèves mais cela devient très vite pour eux très plaisant). C'est un peu aux lecteurs de décider des liaisons entre fragments de phrases, voire quelquefois du sens de la phrase, selon l'endroit où l'on choisit de respirer et de faire respirer le texte.

guerres, les deuils, les amours, les cancers, les choses de tous les jours, acheter un lampadaire, adorer une robe, cracher ses poumons dans une bassine, la progéniture, les mariages, l'adultère, les désillusions, l'âge, une parole grisante et au bout du compte joyeuse bien qu'en même temps macabre ; joyeusement macabre. Et en définitive sportive, j'ai entendu certains amateurs dire: 'on s'est fait *inventaire* en 43 minutes'. C'est assez drôle et minyanesque au bout du compte. Récemment Minyana a changé d'ailleurs d'écriture et il est passé de cette écriture de grands jets, de grands robinets de paroles qui fuient, à une écriture qui est exactement l'inverse avec *La maison des morts* qui est une écriture goutte à goutte. On peut adjoindre à cette seconde catégorie d'auteurs, Noëlle Renaude et Eugène Durif, pour certains de leurs textes.

Il y a une troisième sorte d'auteurs qui n'abandonnent pas complètement le désir de raconter une histoire mais qui ne veulent pas la raconter classiquement et qui passent par la multiplication de la

fable. Leur ancêtre serait un peu *Jacques le fataliste* de Diderot ou *Les mille et une nuits*, à cette différence que ce n'est pas le même processus d'emboîtement mais un processus de multiplication des histoires, une sorte de mode de narration qui consiste à faire surgir autour de l'épine dorsale d'un ou plusieurs personnages cent et mille voix qui nous promènent dans un univers narratif fait de suspensions, d'apparitions, de rencontres, une tradition qui jusqu'à ces vingt dernières années ne se trouvait que dans le monde du roman.

Notre Renaude dans *Cendres et lampions* raconte ainsi des histoires de filiations, de généalogies, qui doivent finalement aboutir à la naissance de l'auteur lui-même. Chaque personnage va décliner sa vie sur le thème '*je suis né, je suis mort*'. Il en résulte une accumulation de personnages, une centaine, en une demi-heure qui va faire se superposer la forme de la pièce, l'accumulation, et le thème de la pièce qui est la génération, l'engendrement. C'est encore plus frappant dans le texte de notre Renaude, sorte de théâtre feuilleton intitulé: *Ma Solange comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux, où elle fait un véritable inventaire de formes littéraires, changeant de formes à chaque réplique, passant de la lettre au dialogue puis au monologue, au journal, à la chanson, au proverbe à l'allocution, au discours, au récit etc. Un véritable catalogue de formes où plus de mille cinq cents personnages parlent de la France profonde d'aujourd'hui. Évidemment, ce texte est dit par un seul acteur.

On peut citer encore, dans cette même veine, Christian Rullier avec *Le fils*, où il y a une centaine de personnages. Ce texte a été joué par cent acteurs un soir à minuit, après le théâtre, les acteurs venant de tous les théâtres de Paris, se rassemblant dans un seul théâtre pour dire ce texte où l'on parle du fils: chacun l'a très bien connu, et évidemment chacun a des versions contradictoires de ce fils.

Cette multiplication des histoires ne passe pas forcément par la multiplication des personnages, c'est parfois le personnage qui subit une sorte de multiplication d'identités. Par exemple, dans le texte de Catherine Anne, *Agnes*, raconte un inceste père-fille, avec beaucoup de pudeur, de finesse, du point de vue de la fille. Le personnage de la fille est multiplié il apparaît à des âges différents comme l'avait fait Armand Gatti dans *La Vie d'Auguste G.*. Les faits (Comment l'inceste s'est produit ? Combien de temps a-t-il duré ? Comment a-t-elle fini par le dire ? Comment cela se raconte-t-il aujourd'hui, avec cette douleur toujours présente?) sont livrés par petits fragments, comme les éclats d'un verre brisé, sans tentative de reconstitution (c'est le travail du spectateur). Ce désordre, cette confusion jouant l'état présent travaille par le passé toujours à vif.

Même pulvérisation du biographique dans les textes d'Olivier Py, par exemple dans *La servante* où l'on mélange des formes, des bouts d'écriture biblique, du polar, du roman noir, du feuilleton mélo du dix-neuvième, de la bande dessinée, des mangas japonais, du roman, des bouts dialogues. Plusieurs bouts d'histoires se racontent, elles se font écho les unes aux autres etc. Ou encore Eugène Durif dans *Croisements et Divagations* qui jette des couples sur le plateau, chacun des couples vivant un instant de tous les couples, l'instant de la rupture, l'instant du coup de foudre, l'instant de la déclaration etc. En somme c'est un seul et même couple, mais à travers des dizaines de couples.

Enfin écriture chorale. On voit aujourd'hui se dessiner un nouveau croisement entre chœur et dialogue, comme si la parole chorale prenait naissance à l'intérieur du dialogue, un hybride un peu étrange.

L'auteur le plus significatif de ce point de vue c'est Jean-Luc Lagarce par exemple dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Je dis hybride parce que ce n'est pas un chœur au sens grec du mot, c'est une famille, c'est cinq femmes et à l'intérieur du chœur les individualités ne disparaissent pas ; dans ce sens, c'est un hybride c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'un chœur où chaque membre vient anonymement prendre la parole, non c'est une parole à la fois chorale et qui reste cependant individualisée. Les recherches dans le domaine de la tragédie d'un auteur comme Claude Prin, dont on a déjà parlé, vont dans ce sens.

Si l'on aborde la question des thèmes pour abandonner le point de vue formel (mais la forme est peut-être l'endroit aujourd'hui où le théâtre fait acte de nouveauté) l'un de ceux qu'on rencontre plus fréquemment est celui de la violence, de la marginalité. Toutes sortes de violences, en premier lieu celle de la guerre. J'ai moi-même écrit trois pièces sur la guerre. Christophe Huysmann, *Les hommes dégringolés*, *La promesse* de Xavier Durringer, pour ne citer que des pièces toutes récentes passées au festival d'Avignon en 2001. Tous ces textes font écho à d'autres, plus anciens, de Gabyli, de Minyana. *Et pourtant ce silence ne pouvait être vide*, de Jean Magnan sur les ruines de la guerre d'Algérie ou encore *L'exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py; Violence révolutionnaire: *Tombeaux chinois* de Roland Fichet; violence génocidaire, *Rwanda 94* de Jean-Marie Piemme, violence du nucléaire et de ses risques, Tchernobyl.

Les 'tranches de vie 'aussi abondent chez Philippe Minyana, chez Catherine Anne, chez Noëlle Renaude, Eugene Durif, Olivier Py mais toujours distanciees par le travail de la forme. Il ne s'agit pas evidemment de tranches de vie realite-show. Le reel se m le souvent au fantasme ou a la fiction aussi bien chez Gabilly que chez Fichet ou se m le aussi au mythe. La mort est extrêmement presente chez des auteurs comme Minyana, Renaude, Jean-Luc Lagarce, une bonne partie de l'œuvre de Koltes, Copi  

La famille comme nœud de viperes, est un theme tres souvent traite, en corollaire du theme de la vieillesse ou plus precisement de l'abandon des vieux dans les maisons de retraite (Yves Lebeau, Denise Bonal).Le monde du travail, de l'entreprise est le fondement de l'œuvre de Michel Vinaver, œuvre tres importante du point de vue des recherches dramatiques pour justement chercher comment sortir de Beckett et ecrire quand même du theatre en tenant compte du fait que Beckett a existe. Le monde rural present dans les textes d'Alain Gaultre (des comedies ecrites sur le modele classique avec une langue qui a la saveur du terroir) ou des textes de Noëlle Renaude ou de Roland Fichet.

L'Histoire n'est pas majoritairement presente car on se mefie un peu des pieces historiques jugees un peu 'ringardes 'mais certaines sont d'importance comme *La mission* d'Heiner Müller, autour du theme de la revolution française. La marginalite enfin est un theme extrêmement traite comme si le meilleur point de vue pour parler d'une societe etait de se placer a l'endroit où les personnages se trouvent, et sur la bande d'arrêt d'urgence le plus souvent. Aucune volonte d'exhaustivite et encore moins de palmares, dans cette 'parlerie à. Beaucoup de textes et d'auteurs dont il n'a pas ete question ici, meriteraient legitimement d'être mentionnes. Simplement, le desir d'evoker rapidement, les principales problematiques et les formes du theatre d'aujourd'hui. Les textes d'aujourd'hui sont, pour la plupart, un signal d'alarme face a l'extrême banalisation de la langue de communication et aux 'babils 'mediatiques. Ils tentent de rappeler ce que parler veut dire, et a quel poids de souffrance s'expose l'individu en quête de reconciliation entre sa langue et son corps.

Multiplication des histoires, travail sur la langue, destabilisation de l'espace-temps, ou reinvestissement des instances canoniques pour mieux les contourner, toutes ces tentatives vont dans le même sens: celui d'instaurer une distance pour mieux *faire voir* (la vieille distanciation brechtienne n'est qu'une des formes parmi d'autres, de l'epique). Il s'agit de mieux faire voir les phantasmes, le reel, les êtres humains, les contradictions entre l'être et le social, le desir et ses nouveaux modes d'expression, les conditions materielles, philosophiques metaphysiques de l'existence, l'impossible, l'intolerable. On ne peut plus classer les dramaturges selon des criteres politiques (on trouve tout, de l'ex-soixante-huitard a qui il reste des traces d'anarchisme, en passant par l'humaniste de gauche ex-membre du parti communiste, ou ex-sympathisant, jusqu'a des heritiers de Claudel et ses positions metaphysiques et bien entendu, et sans doute, surtout, tous ceux qui refusent le 'message 'quel qu'il soit), pas plus qu'on ne peut classer les auteurs, selon des ecoles litteraires ou theatrales. Quoi qu'il en soit, c'est comme si les ecritures dramatiques d'aujourd'hui, dans leur grande diversite formelle aussi bien qu'ideologique, pariaient toutes sur le fait que l'intelligence et la sensibilite sont mieux nourries par la distance que par la production d'emoions brutes, de morceaux de realite bien saignants. Le dramatique a pris une telle place dans la production televisuelle, qu'il a pris du coup une tournure mystifiante, si bien que l'epique apparaît comme un recours urgent, une façon de refuser ce jeu alienant du dramatique mediatique. Naturellement, bien des traces de dramaticite existent a l'interieur de ce theatre epique, ou theatre-rhapsode, comme on voudra l'appeler, mais cette dramatisation, fonctionne sous le contrôle d'un projet epique, traçant ainsi le chemin d'une parole differente, delimitant un espace different d'autant plus precieux que la mondialisation audiovisuelle exteue jusqu'a la nausee la vieille narrativite dramatique. Les textes d'aujourd'hui, loin des stereotypes, pour la plupart, tentent au contraire, de respecter le reel, dans sa complexite.

Disons enfin pour finir, quelques mots des institutions theatrales dont depend la production des ecritures d'aujourd'hui sur une scene de theatre. Trop peu de structures prennent le risque de monter des ecritures d'aujourd'hui. La plus-value pour un auteur semble être la mort (Lagarce decouvert en tant

qu'auteur juste apres sa mort, comme si celle-ci etait la condition prealable). Pas assez de metteurs en scene, de theatres, où l'on monte les auteurs vivants (8 per cent a 10 per cent de la production du theatre public, seulement sont consacres aux ecritures d'aujourd'hui, si l'on exclut les nouvelles traductions ou adaptations d'auteurs anciens). Une veritable 'mafia 'tente de repandre le mythe qu'il n'y a pas d'auteurs 'a part trois morts.

Malgre la resistance incroyable des institutions et la mauvaise foi de la plupart de ceux qui dirigent les theatres publics, quelque chose est en train d'advenir, qui pourrait a court terme, renverser les

pratiques établies. Le ministère de la Culture a déjà admis dans les nouveaux statuts des CDN, qu'un auteur peut en être directeur (le seul dans ce cas, actuellement, est auteur-metteur en scène: Olivier Py. Il n'y a pas encore d'auteur non metteur en scène dans cette situation).

Par ailleurs, il y a quelques années la revue *Les cahiers de Prospero* dont le comité de rédaction était formé de sept écrivains, dont j'avais l'honneur et le plaisir d'être rédacteur en chef a tenté de faire le point sur la question des auteurs (écriture aussi bien que production et édition) ainsi que le livre de Michel Vinaver qui faisait le point sur les difficultés de l'édition théâtrale, en 1986.

Il y a un an, s'est fondée l'EAT, *écrivains Associés du Théâtre*, qui compte aujourd'hui trois cents adhérents, tous auteurs et qui a publié un livre intitulé *Quoi de neuf ? L'auteur vivant ?* (Pour s'opposer au fameux *Quoi de neuf ? Molière* de Guity). Ce livre paru en juillet 2001, fait l'état des lieux des problèmes et de propositions pour tenter d'en résoudre quelques-uns, en ce qui concerne la présence des auteurs vivants dans les théâtres. On peut citer toute une génération d'auteurs, dont la plupart n'ont pas trente ans, qui prouvent par sa seule existence et par la qualité des écritures, que l'écriture théâtrale est loin d'être moribonde comme certains apparatchiks du théâtre public aimeraient le faire croire. Parmi ces jeunes auteurs, citons Marion Aubert, Joris Lacoste, Christophe Honoré, Christophe Pellet, Luc Tartar, Alain Behar, Lionel Spycher, Gildas Milin, Fabrice Melquiot. Je ne les cite pas tous, loin de là.

La relation auteur-metteur en scène ne cesse d'être interrogée depuis au moins dix ans. Toute une génération (ceux qui ont aujourd'hui plus ou moins 40 ans) est devenue son propre metteur en scène (Hubert Colas, Catherine Anne, Pascal Rambert, Olivier Py, Didier-Georges Gabily, Alain Behar, Jean-Luc Lagarce, Valère Novarina. La encore, je ne cite que les plus connus).

L'alternative existe, c'est le compagnonnage auteur-metteur en scène. Quelques rencontres miraculeuses se sont ainsi produites, permettant l'émergence de nouveaux textes: Visniec/Lecuq, François Bon/Tordjman, Koltes/Chereau, Besnehard-Yersin, Novarina/Buchwald, Minyana/Cantarella, Yves Ravey/Jouanneau, etc. Ces 'couples artistiques' sont encore trop rares. Nous découvrons aujourd'hui les pièces de Lagarce écrites il y a quinze ans pour la plupart.

De nouveaux éditeurs de théâtre sont nés: François Berreur, en réponse au testament de Jean-Luc Lagarce, a prouvé en créant sa maison d'édition, *Les solitaires intempestifs*, et en lui donnant une ampleur certaine, que l'édition de théâtre est viable et que les grands éditeurs qui prétendaient que c'était un domaine impossible, étaient tout simplement pusillanimes, et indifférents au théâtre. Certes, les éditions de théâtre sont de micro-entreprises d'une extrême fragilité, dont le rythme moyen de production tourne autour d'une quinzaine de livres par an, diffusés à environ 2000 exemplaires. Comment l'exigence, la prise de risque, la recherche d'originalité dans les formes et les contenus, peuvent-ils s'accompagner d'une réussite commerciale et d'une consommation de masse ? Les éditeurs de théâtre parient que le succès des uns compensera les pertes enregistrées des autres. La fragilité économique et financière est structurelle dans ces entreprises souvent condamnées à vivre des dettes courantes (dettes des fournisseurs, découverts bancaires, recours aux emprunts, modestes profits et peu de garanties). La plupart ne peuvent rémunérer un comité de lecture pourtant indispensable (L'Avant-Scène reçoit entre 600 et 1000 manuscrits par an). Et pas question de payer des encarts publicitaires dans les journaux. Enfin, les journalistes culturels (on n'ose plus dire des critiques, vu leur évidente soumission au système dominant de production) n'aident pas non plus les éditeurs, ils ne parlent que des événements, des spectacles, jamais des publications, des textes. Lisent-ils ? Il est permis d'en douter. Quant aux programmes 'normaux' des professeurs de lettres, ils s'arrêtent, en mettant les choses au mieux, à Sartre, Camus et Giraudoux. Ils ne vont pas même dans la plupart des cas jusqu'à Beckett qu'ils réservent sans doute pour l'université. Il y a évidemment toujours les 'merveilleuses exceptions' et on rencontre parmi les professeurs de vrais amoureux et connaisseurs des écritures théâtrales d'aujourd'hui. Cependant cela reste rare. Enfin des fameux 'intendants' qui dirigent les théâtres publics, on peut dire qu'ils sont guidés par la peur de la salle vide, c'est-à-dire en réalité par la crainte de ne pas savoir conduire une nouvelle politique de sensibilisation du public au texte d'aujourd'hui. Celui-ci, quand il existe dans la programmation, est réservé aux petites salles.

Permettez-moi, à leur propos, de citer Eugène Durif dans un texte paru dans la revue 'Mouvement' de novembre 2001:

'On peut dire que le théâtre est un lieu où quelques rentiers font carrière comme sous-prefets, ils nous la jouent en gesticulations de révolte, passion de la recherche et de l'expérimentation, au point qu'il faut se pincer pour y croire en les entendant parler dans les

colloques, quand on voit ce qu'ils produisent et qu'on connaît leurs pratiques. Ce lieu de retention du vivant où se commemoire, entre gens de bonne compagnie, une grande messe qui n'a plus beaucoup d'autres sens et necessite que de preserver des 'acquis à», est devenu une machine a verrouiller et a etouffer tout ce qui pourrait surgir, exister, et qui n'aurait pas ete choisi, programme, et repere par les decideurs du theatre, cette nomenclatura 'd'arrives à». On peut bien crier qu'il n'y a plus d'ecriture contemporaine: la vieille histoire de celui qui crie 'Au voleur ! 'et fait les poches du cadavre [ ].

En face de tout cela une bureaucratie (DRAC et ministeres) qui a beaucoup de talent pour noyer le poisson et qui ne manque pas d'air. Il y a une telle obscurite, une telle force d'opposition et d'immobilisme de l'institution theatrale, veritable bunker de l'imaginaire, que par moments cela peut sembler sans espoir. Les gens qui tentent sont assez demunis par rapport aux gens qui ont la parole, le pouvoir, l'argent. Alors continuer, tenter, rater un peu mieux a chaque fois, comme disait Beckett. Les gens qui aiment tant les morts quand ils sont morts, longtemps qu'ils n'ont rien rencontre qui les ont touches. Longtemps qu'ils sont congeles, asseches, reduits a leurs certitudes, pris tout entiers par leurs strategies de pouvoir. Laissons-leur tout cela. Leurs analyses pontifiantes, leur vocabulaire de base, les terrifiants mots-sesames de la novlangue culturelle, les mêmes chemins balises qu'ils n'ont pas quittes depuis longtemps. Ce qu'il y a d'extraordinaire c'est qu'on ait encore envie d'ecrire pour le theatre, et qu'il y ait des lieux (y compris dans l'institution, il ne faut pas être manicheen) et des compagnies (pas forcement les visibles et les reperees par organismes officiels de reperages) qui aient encore du desir. C'est peut-être notre force, mais elle est immense.  »

Sans auteurs, il n'y aurait pas de 'repertoire  ». Sans auteurs contemporains, le repertoire serait un objet mort. Cette verite la, oubliee par trop de gens de theatre, prend chaque jour un poids d'evidence de plus en plus grand. Même si bien des auteurs dont la tombe est encore fraîche ne passent deja plus la rampe, d'autres en revanche, moins de dix ans apres leurs morts sont deja des classiques contemporains. C'est pourquoi tant d'hommes et de femmes courent le risque d'ecrire du theatre en depit de la mort perpetuellement annoncee du texte. Bien plus, ecrivains associes depuis deux ans, jeunes et vieux, connus et meconnus, venant du prive, du public, du theatre de terrain, nous avons obtenu un theatre pour les textes d'aujourd'hui a Paris, nous rencontrons chaque jour les metteurs en scene desireux de monter nos textes (il y en a de plus en plus), nous travaillons avec la SACD, le ministere de l'education, de la Culture, tant d'autres institutions, pour que les classiques revisites ne soient plus l'unique horizon du theatre français.

Nous inventons des projets, rencontrons le public a Paris comme en regions dans des debats, des ateliers d'ecriture, des universites, des ecoles, des lycees, des salons du livre, des festivals a Avignon et a l'etranger. Nous inventons chaque jour un peu plus cette rencontre dont nous avons, auteurs et public, quelque peu perdu l'habitude et nous constatons que les jeunes compagnies, les amateurs, les comediens, les jeunes metteurs en scene connaissent nos textes et les montent en depit des difficultes. Chaque jour qui passe prouve que quelque chose change, qu'une parole risquee sur notre monde deboussole est la bienvenue et que les resistances, la peur du texte contemporain, sont de vieux fantômes a remiser au placard. Mais peu d'auteurs sont dans les institutions theatrales. Des lieux nouveaux, de nouveaux modes de production, des rencontres entre pays d'Europe et leurs auteurs sont a inventer.

Quant aux ecritures  le pluriel s'impose tant on est frappe par la diversite des esthetiques- elles font preuve d'une richesse inouïe, du quotidien a l'epique, du monologue a la parole chorale, de la langue populaire a l'invention langagiere et au surgissement de nouveaux lyrismes, de la piece courte a la piece fleuve. Aujourd'hui, sans filiation precise, toute une jeune generation d'auteurs revisite malicieusement la Bible et la physique quantique, entrechoque avec irreverence les cultures, ecrit des 'objets insolubles 'pour le theatre en quête d'un nouveau realisme poetique qui rende compte du reel dans sa complexite. 'Travaillons 'dit Tchekhov a la fin des *Trois sœurs*. C'est ce que nous faisons a l'EAT, sachant que le temps travaille lui aussi pour nous, que le theatre depuis deux mille cinq cents ans ne s'est jamais fige, et que l'avenir nous appartient parce qu'il appartient a ceux qui osent, et que quelques-uns parmi les vivants que nous sommes, sont forcement l'heritage du futur.